

**ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
РАССКАЗА В. ПЬЕЦУХА «ДАЧНИКИ»**

Название рассказа В. Пьецуха само по себе достаточно репрезентативно: «дачники» — одно из тех известных горьковских слов-лейтмотивов, которое писатель наделял обобщенно-символическим значением высокой степени эмоциональной и социальной экспрессии (случайные в жизни народа, не нужные ему интеллигенты). «Культурный слой» в рассказе (детали-транслиты, образы-знаки, слова-сигналы) апеллирует и к «дачными» рассказами Чехова, а в целом к тем «сценам в русском стиле», контуры сюжета которых определял образ русской дачи XIX — нач. XX вв. Русская дача в рассказе В. Пьецуха в духе предшествующей традиции предстает и уходящей натурой (к началу XXI в. она, по сути, становится «вишневым садом»), и призмой, сквозь которую симптомы духовных немощей современников проявляются особенно отчетливо. Но при этом «оглядка» на Чехова и Горького не сводится к прямой ориентированности на чужой текст или «культурной детерминированности», скорее это «диалог» с определенным комплексом идей и смыслов, хоть и не отдающий музейным благоговением, но все же уважительный.

Игровая поэтика, опосредованная тотальной ироничностью, использование приемов драматургической организации текста, его театрализованного «проигрывания» — характерные черты прозы В. Пьецуха. Так и в рассказе «Дачники» «театральность» названия, ввод центрирующего развития сюжета мотива театра уже само по себе обнажает его «сценический» стилиевой код. Впрочем, нарративная стратегия рассказа скорее апеллирует к отражательной

и творческой способности современного человека «экранно» мыслить о жизни, его привычке к «кинотекстам», в которых структурирование картин внешнего мира идет средствами аудиовизуальной выразительности. Писатель, например, прибегает к «кинематографическому» приему «наезда камеры» — последовательной смене нескольких «точек зрения» в движении от общего к частному, с использованием как «режиссерских ракурсов», выражающих сценографический аспект видимого (объективизирующие внутреннее состояние героев жесты, мимика, изменение звука, ритма, интонации голоса), так и «операторских» (удаление/приближение изображаемого, общий/крупный план и т. д.). Масштаб авторского «видения» снижается от чуть ли не космической перспективы (звездное небо) к обзору деревенских просторов с высоты «ландшафтного зрения», от него к описанию общего вида дачи, а затем обстановки веранды и, наконец, совсем подробно-конкретного — «натюрморта» накрытого к ужину стола. Художественное пространство локализуется в образ концентрированной «площадки», на которой разыгрывается действие. Детали в каждой из картин «запрограммированы» на многозначное идейно-эмоциональное соотнесение с последующими диалогическими сценами. Допустим, такая отмеченная в начале подробность звукового «фона», как «заунывная песнь шального, зажившегося комара», впоследствии оборачивается обобщающей характеристикой речи героев, а в целом номадического их существования, их свободного дрейфа по «поверхности бытия».

Основной же «формулой» психолого-поведенческой доминанты их образов становится сам топографический феномен русской дачи, а именно состояние «пограничности» — между городом и деревней, квартирой в многоэтажке и отдельным домом, трудом и отдыхом, заполненность бытового пространства вещами, «застывшими» на пути к помойке и т. д. «Пруд, наполовину заросший осокой», «охваченные тлением механизмы», «автобус, который много лет ржавеет посреди деревни» и ряд других образов-деталей «декораций», подчеркивающих внутреннюю и внешнюю трагикомичность происходящего, выводят в иронический контекст название деревни — Новые Мехальки, но, главное, создают особый социально-психологический «фон»: представляется жизненная среда, которая отмечена запустением, обезличенностью и бесприютностью, всеми признаками вырождения. В пространственной семантике особую содержательность приобретает образ «заброшенной зерносушилки, похожей на огромные сломанные часы». Он как бы заключает все последующие сцены в рамки того этического содержания, которое имеет в экзистенциальной философии категория отчуждения (ее выражением в искусстве часто становятся остановившиеся часы или часы без стрелок). Выразительность пластической детализации заставочного зрительного ряда сюжетно мотивирует диалогические сцены и, приобретая концептуальный характер, способствует превращению незамысловатых фигур героев в «логарифмы» социально-философских и психологических обобщений.

Если дореволюционные дачники — интеллигенты, отягощенные грузом культуры «дворянских гнезд», — заключены в строгие рамки демонстративно проблемных ситуаций с изначально заложенной в них конфликтностью, то в рассказе В. Пьецуха отсутствует как столкновение идей, так и столкновение характеров. Даже если в рассказе и происходит событие, то как событие оно не воспринимается, возникающие гипотетические кульминации гасятся сами собой. Отсутствие событий как раз и становится главным сюжетообразующим событием рассказа, в самой духовной застылости, нравственной оцепенелости героев и заключается их драма. Они смутно, интуитивно ощущают прогрессирующий процесс эрозии естественных законов жизни, но все равно сделать ничего не могут. Вроде бы жертвы чеховского «трагизма повседневности», они все же фигуры не трагические, а фарсовые — повторяют расхожие истины, демонстрируют «заимствованный» спектр чувств, бесплодно апеллируют к духовному, культурному, нравственному и творческому содержанию жизни. По сути, развитие сюжета в рассказе направлено на «разоблачение» провозглашенной в начале диалога героев посылки: «Человек возвышается до категорического императива, который включает в себя прямо божественные слова... звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас» [1, с. 98]. Красиво упакованная мысль остается без смыслового наполнения; на безволие нравственного организма героев намекает следующее за репликой дополнение к описанию «сценических подмостков»: «Уже не вечер, но еще и не ночь... в звездах есть что-то воспаленное, похожее на сыпь, вся западная сторона затянута низким-пренизким серым облаком, точно кто одеяло набросил на горизонт» [1, с.98]. Как и «звездное небо», «нравственный закон внутри» героев затянуло «серое одеяло» обывательского «наслаждения от личного бытия». О духовно-интеллектуальной инфантильности героев, поддельности их чувств свидетельствует активная замена речи звукоизвлечением — они дружно «заводят губами дурной мотив», подобно псу хозяев дачи «давятся, но подвывают». То, как они «принимают позы», готовясь к любительскому спектаклю, выглядит сатирической параллелью, шаржированным продолжением их беседы. Сама же беседа — это диалог в унисон, в котором отсутствует «обратная связь», противодействие слову словом. Всем участникам разговора, по сути, не важно быть услышанными и понятыми, они друг с другом «соглашаются и вроде бы не соглашаются», выполняя до смерти наскучивший им ритуал социально-культурного поведения. Утверждающая ритуальную затверженность интеллектуального пространства «дачи», «смазывающая» индивидуальное, неповторимое, диалогическая речь героев представляет их фигурами нарицательными, выражающими банальность и мелочность «усредненного» социума.

Но диалогическое слово героев В. Пьецуха не только выполняет «иллюстративную» функцию, оно обеспечивает «сценическую» наглядность изображаемого «урока жизни». Усилению «сценического» эффекта вовлечения читателя «вовнутрь» событий, погружения его в то же место и время, способствует и авторское «комментирование» речевой ситуации в ремарках,

в которых передача контекстуального «настоящего» осуществляется не как обычно грамматически прошедшим временем, но временем грамматически настоящим. Создается иллюзия, что фабульное время так соотносится с сюжетным, как реальное время с отражением его в сознании человека. Как и в драме, авторские ремарки призваны прежде всего содействовать восприятию ситуативной конкретности (пояснения, кто и как произнес данную реплику, указания на реакцию героев), но при этом они не утрачивают эпические возможности изображая объект, выражать знания о нем. Отмечаемые по ходу диалога героев их «сиюминутные» реакции (и «зримые», и внутреннего порядка) способствуют «театрализации» действия, углубляют у читателя ощущение, что он следит за развивающимся процессом. Особенно повышаются «сценические» качества рассказа (читатель становится именно «зрителем», призванным понять никем еще не «обговоренный» смысл событий), когда «жесты» героев отрываются от их диалогического слова, объективизируются так, что создается впечатление — герой сам говорит о себе языком жестов. Такая жестовая образность с ее «зримостью» позволяет преодолеть эпическую статичность портретной «живописи», избежать психологических длиннот, придать характеристикам героев энергию действия. Особую роль в создании деконцентрированного динамического портрета играет описание манеры поведения, мимики, указания на особенности интонации и голосовых модуляций реплик героев, их «позы», которые выражают не столько стремление доказать сказанное, сколько скрыть подлинное. Впечатление, что эти их «жесты» мимоходом «обронены» по ходу разговора, обманчиво, их накопление в тексте носит системный характер. В совокупности своих локальных «разоблачений» они обнажают «психологическую сердцевину» характера. Особенно это относится к разнообразным коллизиям диалогического слова и «жеста», возникающим в результате драматической неадекватности диалогического поведения героев и их внутреннего побуждения. Подтверждение, замена, опровержение слова «жестом» дает возможность читателю, заглянув под речевые маски, увидеть истинный облик говорящего. Более того, каждый сюжетный «всплеск», вызванный разладом вербального и «жестового», соотносясь с общей идеей произведения, приобретает концептуальный характер, повышает энергонасыщенность неявной зоны драматического напряжения.

Для «сгущения» реальности, создания емкого полифонического подтекста писатель прибегает и к потенциальным возможностям самой диалогической речи с ее смысловыми скачками, неожиданными переходами, особой группировкой слов и т.д. Раздвигает семантические рамки того, что происходит на «сцене», например, недоговаривание и повторяющееся слово. Так, слово, переходя из реплики в реплику персонажей, появляясь в разных вариантах и контекстах гораздо чаще, чем это нужно для простого «подхватывания» темы, обогащается дополнительными смысловыми оттенками, приобретает особую идейно-художественную «ударность». Своеобразный художественный эффект достигается и за счет недоговаривания, когда диалогиче-

ская речь героев выводит на поверхность только результат скрытой от читателя цепочки их мыслей, тайных нюансов работы духа. В «освобожденном» от внешних эмоциональных наслоений диалоге отчетливее выявляется более высокий, «общий» уровень его экспрессивной насыщенности, открывается возможность «угадывания» за обыденной речью героев самого значительного, того, что определяет их миропонимание. Недоговаривание создает и эффект драматической интриги, «заставляет» читателя эмоционально или интеллектуально отзываться на изображаемое, догадываться и предполагать, как бы принимать участие в конструировании «сценической» действительности. Широко использует В. Пьецух и любимые чеховские приемы по обращению весомых слов в громкие и пустые: оксюмороны, контрасты, своего рода говорение в пустоту, прослаивание высказываний героев о чем-то высоком репликами о предельно бытовом, а также паузами (молчание — тоже есть выбор, позиция, оценка) и междометиями.

Итак, драматическое начало в «Дачниках» В. Пьецуха захватывает в свою «сферу влияния» чуть ли не все уровни структурно-образной системы рассказа, однако, если драма не «говорит» об облике действующих лиц, особенностях их движений, «фоне», временном ритме и т.д. (все это должна восполнить сцена, «соавторство» режиссера), то в рассказе широко вводятся описательно-изобразительные элементы, максимального повышающие «сценическую зримость» диалогических эпизодов. «Драматизированный» способ отображения действительности в рассказе выявляется как в общих конструктивных принципах компоновки материала («кинематографический» монтаж сцены-ансамбля), так во внутриэпизодном строении, где адекватной художественной формой воплощения драматического начала становится диалог, который «адаптирует» повествовательные и описательные элементы, «рассуждающие конструкции» для «обслуживания» драматического процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пьецух, В. Дачники // Новый мир. — 2000. — № 6.